



Agôn

Revue des arts de la scène

2 | 2009
L'accident

Entre combinatoire et catastrophe(s) : les dramaturgies accidentées d'Eli Commins.

Julie Sermon



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/985>

DOI : [10.4000/agon.985](https://doi.org/10.4000/agon.985)

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Julie Sermon, « Entre combinatoire et catastrophe(s) : les dramaturgies accidentées d'Eli Commins. », *Agôn* [En ligne], 2 | 2009, mis en ligne le 15 décembre 2009, consulté le 02 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/985> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.985>



Entre combinatoire et catastrophe(s) : les dramaturgies accidentées d'Eli Commins.

Julie Sermon

Eli Commins commence par écrire quelques pièces avec fable, situations et personnages, dont l'univers et la langue sont, selon le mot de l'auteur, « d'inspiration koltésienne »¹. *Pas de plus tard* (2003), *Les Fragiles* (2005), *Petites cuisines* (2005-2006), *Prendre et laisser* (2006)², sont aussi des textes que l'auteur a conçus dans une relative indépendance à leur devenir-scénique. Bien qu'il ait toujours été soucieux de la réalité du plateau, qu'il ait dès le départ cherché à articuler l'espace-temps de la fiction à l'ici-maintenant de la représentation (mais « jamais de manière convaincante »), la question du *temps réel* de la performance théâtrale n'était pas à proprement parler un moteur de son écriture. Depuis 2007, en revanche, l'auteur, qui monte désormais ses textes, écrit en lien direct avec le plateau, et plus précisément, pour des expérimentations de plateau, dont la spécificité est d'articuler la dramaturgie et le jeu de l'acteur à des dispositifs technologiques, qui ont deux effets principaux. Mettre le présent de la scène et les divers participants de la « séance théâtrale » (Biet-Triau) à l'épreuve de processus aléatoires, de procédures combinatoires, qui introduisent *nécessairement* de l'indétermination dans le cours de la représentation. Ouvrir l'espace-temps du plateau aux interactions d'espaces-temps exogènes (réalité augmentée, Internet).

Si les technologies expérimentées par Eli Commins sont souvent sophistiquées (elles demandent des compétences en conception, en programmation et en mise en œuvre très précises, qui requièrent des collaborations avec des spécialistes extra-théâtraux), elles n'ont pour autant pas vocation à proposer des mondes magiques, fascinants de prouesse et de perfection. Elles sont indissociables d'un projet d'écriture qui s'est fixé pour paradoxal programme la déprogrammation perpétuelle de la dramaturgie et de la représentation. En me fondant sur l'analyse des plus récentes créations d'Eli Commins (*120 times 1.0* et *120 times 2.0*, *EUX*, *Breaking-Redoubt* et *Breaking-Iran*³), je m'attacherai à montrer que cet attrait textuel et scénique pour l'accident ne témoigne pas seulement d'un parti pris esthétique. Si

¹ Expression tirée d'un entretien personnel avec l'auteur (réalisé en juin 2009). Dans la suite du texte, si je cite des propos d'Eli Commins sans autrement les référencer, c'est qu'ils appartiennent à ce même entretien.

² À ce jour inédits, ces textes ont reçu le soutien de diverses institutions (résidences d'écriture au Centre National des Écritures du Spectacle de La Chartreuse, sélection au Répertoire d'ANETH), et ont bénéficié d'aide à la création (France Culture, Arcadi, DMDTS).

³ *EUX* est le fruit d'une collaboration avec le collectif flamand CREW, dont le metteur en scène, Eric Joris, a passé une commande d'écriture à Eli Commins ; le spectacle, dont une première étape avait été proposée courant 2008, a plusieurs fois été programmé cette année. Les autres spectacles ont été écrits et mis en scène par l'auteur. Une maquette de *120 times 1.0* a été présentée début 2008, la version « 2.0 » est prévue pour 2010. Les deux projets « *Breaking-Redoubt* » et « *Breaking-Iran* » sont nés d'une impulsion de la Chartreuse, où ils ont été respectivement présentés lors de la « Sonde » d'avril 2009 (« 04#09. Chartreuse News Network ») et des « Rencontres d'été de la Chartreuse 2009 ». Plus d'informations (textes, photos et vidéos) sur [le site de l'auteur](#) et sur [le site de la Chartreuse](#).

l'auteur-metteur en scène est manifestement à la recherche d'une forme théâtrale qui réactive le « vivant » de la représentation via des protocoles de mise en danger, de variations et d'imprévisibilité, ses propositions engagent aussi une réflexion plus générale sur la fabrique des histoires et de ce qui fait événement, à l'heure de la « société du risque »⁴ et de l'information globalisée.

De l'imprimé au réseau : découverte des dramaturgies potentielles

Le tournant d'écriture pris par Eli Commins est d'abord un mouvement d'émancipation à l'égard d'un médium jugé trop contraignant et sclérosant : le livre. Au sens propre, *imprimer* un texte, c'est exercer sur lui une pression : on assigne à l'écriture une forme fixe, définitive, qui la fige en un ordre déterminé – celui du sens de la lecture, avec sa succession linéaire (du début à la fin, de gauche à droite) de mots, de phrases, de pages. Cette « tyrannie de l'imprimé », dont il est à noter que certains auteurs de théâtre s'appliquent à la miner et à la déjouer de l'intérieur (voir, notamment, Noëlle Renaude⁵), Eli Commins choisit, à partir de 2007, d'en faire l'économie.

L'auteur commence par écrire des bouts de texte sur des feuilles volantes, sans se poser la question, dans un premier temps, de leur destination générique (théâtre ou pas), ni penser à un quelconque dispositif technologique. Ce qui l'intéresse alors, c'est de « piocher un morceau dans la pile et de voir ce que cela donne à côté de tel ou tel autre », – soit, précise-t-il, « une technologie hypertextuelle datant du 16^{ème} siècle ! ». Le recours à l'épithète peut surprendre ; il s'impose pourtant, dès lors que le travail de l'auteur (écrire un texte), se double d'un travail de programmeur (explorer les différentes combinaisons possibles des « morceaux » du texte ; déterminer le champ et les modalités de leur agencement comme de leur traitement) :

« Le processus d'écriture du texte est devenu écriture d'un hypertexte, c'est-à-dire non seulement des mots du texte, mais aussi de sa structure combinatoire. Cela a opéré un déplacement, car en plus d'écrire, il m'a fallu endosser le rôle d'un « designer textuel ». L'écriture au sens restreint, l'apparence du texte, la structure combinatoire, le système de lecture ou de navigation : ces quatre champs sont devenus de moins en moins distincts et constituent ce que je pourrais appeler aujourd'hui « écrire ». »⁶

Il importe cependant de noter qu'avant même d'envisager l'utilisation effective d'un support informatique, permettant de générer et de projeter le texte en direct, c'est le désir de ménager – et d'aménager – plusieurs versions possibles d'un même matériau, qui a porté Eli Commins. En ce sens, davantage que du support imprimé, c'est du pesant modèle téléologique hérité d'Aristote qu'il a avant tout cherché à se libérer.

À une dramaturgie fondée sur l'organisation rationnelle et nécessaire des « parties », exigeant que chacune occupe une place telle qu'on ne puisse la déplacer ou la supprimer sans nuire à la cohérence et au bon fonctionnement du « tout », l'auteur substitue, dans ce qui deviendra *120 times 1.0*, un dispositif dramaturgique dont les diverses séquences s'avèrent

⁴ Ulrich Beck, *La société du risque. Sur la voie d'une autre modernité* [1986] (traduit de l'allemand par Laure Bernadi, préfacé par Bruno Latour), Paris, Aubier, collection Alto, 2001.

⁵ Sur ce point, je me permets de renvoyer le lecteur à la dernière partie d'une communication, « [Restitution](#) », que j'avais proposée en clôture de la « Sonde 01#09 : les matérialités de l'écrit » (CNES, La Chartreuse). J'y expose les affinités du théâtre imprimé de Noëlle Renaude avec certaines caractéristiques des œuvres numériques.

⁶ Réponse d'Eli Commins à la première question du questionnaire proposé pour la « Sonde 01#08 : Mutations de l'écrit » (CNES, La Chartreuse), mis en ligne sur le site de l'auteur à la rubrique « documents ».

non seulement amovibles, et donc, relatives dans « leur relation au tout de l'œuvre »⁷, mais dispensables. D'un modèle à l'autosuffisance organique, on passe ainsi à un système ouvert, interactif et probabiliste.

120 times : organiser l'imprévu

120 times 1.0 se déroule en deux temps : l'un, immuable, joué à l'identique à chaque représentation (« PROLOGUE »), l'autre, variable, constitué de quatre blocs de texte élus chaque soir parmi les cinq existants (« L'EFFET PARALYSANT DU FROID » ; « LES DANGERS DU RECHAUFFEMENT CLIMATIQUE » ; « LE RISQUE DE LA LEGERETE » ; « LES EFFETS NOCIFS DU BRUIT » ; « LES DEFAILLANCES CRITIQUES DES ORGANES HUMAINS »), et dont l'ordre de présentation se trouve lui-même déterminé en cours de représentation. Quand ils entrent en scène, les acteurs ne savent donc pas quelle version du texte ils seront amenés à interpréter.

Dès le « Prologue »⁸, on note la mise en place d'un régime de représentation singulier, qui accorde aux acteurs et aux spectateurs des droits inaccoutumés. D'abord prévenus par Moi-Même qu'ils sont autorisés, tous autant qu'ils sont, à se « divertir » pendant la représentation (« une pile de magazines et de journaux, des livres, ainsi que des lecteurs MP3 et divers autres appareils » sont à leur disposition), le Modérateur vient ensuite annoncer qu'il tient sa « cabine », « parfaitement isolée de la salle sur le plan acoustique »⁹, à la disposition de toute personne qui le souhaite. S'engageant à répercuter anonymement les messages qu'acteurs ou spectateurs auront pu lui confier, il donne son numéro de téléphone portable, afin que ceux qui désirent lui communiquer quelque chose sans avoir à se déplacer puissent lui envoyer des sms. Placée sous le signe de l'intervention spontanée, la séance théâtrale s'affirme donc, d'entrée, comme favorable à toute forme d'interruption ou de perturbation de son cours.

Une fois ces règles de jeu interactives énoncées, cela peut commencer. Mais une succession d'incidents mineurs (mises au point entre les acteurs, rivalités) puis d'accidents plus conséquents (« jambe brisée », « rage de dents », « cécité soudaine, crise de panique »)¹⁰, virent bientôt à l'emballement général du dispositif. Les textes sont dits en boucle, repris en accéléré ; « le comédien modérateur est terrassé par un AVC ou une crise cardiaque » ; les panneaux LED¹¹ (sur lesquels s'affichent des didascalies) « se détraquent brutalement »¹². Confronté aux forces chaotiques qui se sont emparées du plateau comme du texte (que les acteurs tenaient en main, mais dont ils ont éparpillé les pages au sol), et contraint, soi-disant, de faire avec le temps restant, Moi-Même annonce aux spectateurs qu'ils vont devoir choisir, parmi les cinq parties que contenait initialement le texte, les quatre qu'ils préfèrent – l'ordre dans lequel elles seront jouées étant lui-même dépendant de leur préférence.

À ce prélude métathéâtral, au fonctionnement somme toute assez « classiquement » pirandellien, succède un temps d'interlude technologique. Après avoir entendu les cinq acteurs exposer, sur un mode improvisé, l'intérêt et les spécificités de la partie dans laquelle chacun d'eux occupe le rôle principal, les spectateurs sont invités à exprimer leurs vœux, en une forme d'applaudimètre détournée et sophistiquée. Filmés par une caméra qui leur permet de se voir, comme dans un miroir, sur un écran en fond de scène – écran lui-même divisé en

⁷ *Ibid.*, réponse à la troisième question.

⁸ Je m'appuie ici sur la « version complète » de *120 times 1.0* que m'a transmise l'auteur (fichier word, octobre 2007, inédit). Les références de pages que j'attribuerai aux extraits cités n'auront donc qu'une valeur indicative.

⁹ *120 times 1.0*, p. 3-4.

¹⁰ *Ibid.*, p. 12 à 17.

¹¹ Diodes électroluminescentes (*Light-Emitting Diode*).

¹² *120 times 1.0*, p. 18 à 27.

cinq sections correspondant aux cinq blocs de texte –, les spectateurs comprennent que leurs mouvements et leurs déplacements agissent sur l'ordre des séquences. Un système de captation du mouvement, réinterprété par un programme informatique, déplace en effet les titres d'une section à l'autre, le principe étant que « *plus le mouvement est important dans la salle, plus une séquence se décale vers la gauche de l'écran, et plus elle a de chances d'être choisie en premier* »¹³ – celle se trouvant à l'extrémité droite étant, à l'inverse, la séquence éliminée. Ce choix étant fait, Moi-Même vient alors exposer au spectateur toutes les raisons (fantaisistes) pour lesquelles la partie qu'ils ont exclue était justement la plus intéressante – le désordre du texte étant ironiquement présenté comme l'occasion d'une perte sémantique et théâtrale capitale :

Moi-Même

Vous avez choisi l'ordre {ABCD}, qui exclut de fait la séquence {E}. Dommage, car c'était une partie très spectaculaire, avec des voitures qui explosaient dans des gerbes de flammes, et aussi une charge de l'Armée Rouge contre un train blindé dans la steppe sibérienne, et aussi la première opération à coeur ouvert effectuée dans un théâtre, et aussi l'apparition surprise d'une actrice célèbre, que je ne peux pas nommer pour ne pas gâcher les prochaines représentations. Ça devait être le clou de la soirée. Au-delà de ces phénomènes spectaculaires mais superficiels, c'était aussi la séquence qui apportait de vraies solutions aux problèmes des êtres humains aujourd'hui et qui dessinait les contours d'une nouvelle utopie. Qui proposait des réponses à des questions aussi importantes que la pauvreté, l'exclusion, la dépression, la solitude, la guerre, la maladie, ou la faim. Qui prévenait toutes les catastrophes de manière définitive et permettait à l'humanité d'entrer dans une nouvelle ère de paix et de prospérité. Je vous signale enfin, que pour ma vie personnelle, la séquence représentait un changement important, capital même [...]. Pour une fois qu'il allait vraiment se passer quelque chose, on passe à côté¹⁴.

Rétrospectivement, et en dépit de la dimension humoristique qui accompagne tout le processus d'élection, Eli Commins se déclare insatisfait de cette formule. S'il lui importait de rendre la présence des spectateurs réellement déterminante pour la représentation, de faire en sorte que son cours soit dans l'entière dépendance de leurs choix d'écoute, cette mise en scène participative l'a « ramené à des esthétiques, au sens large, « télévisuelles », qu'[il] n'avai[t] pas envie de convoquer ». Depuis, l'auteur travaille à l'élaboration d'un nouveau dispositif (*120 times 2.0*), capable de prendre en compte et d'intégrer « l'activité du public en continu » – et non plus au cours d'« un temps d'arrêt où l'on explique le fonctionnement et où l'on demande aux gens d'agir ».

Dans ce dispositif, le rapport n'est plus frontal : le public est placé au centre, debout, libre d'aller et venir entre les trois zones de diffusion du texte¹⁵. Comme dans la première version de *120 times*, ce sont la captation et l'interprétation des déplacements filmés des spectateurs qui génèrent l'ordre du texte mais, cette fois, tout au long de la représentation. Chacune des zones pouvant être en position « la plus écoutée », « la moins écoutée » ou en position « intermédiaire », ce sont les parcours physiques de l'écoute (l'attention que les spectateurs accordent à tel ou tel espace, le temps qu'ils décident d'y passer, la manière dont ils circulent d'une zone à l'autre) qui déterminent et modifient l'économie générale – l'ordre, le rythme – de ce que doivent dire et faire les acteurs. Actuellement, Eli Commins échafaude

¹³ *Ibid.*, p. 28.

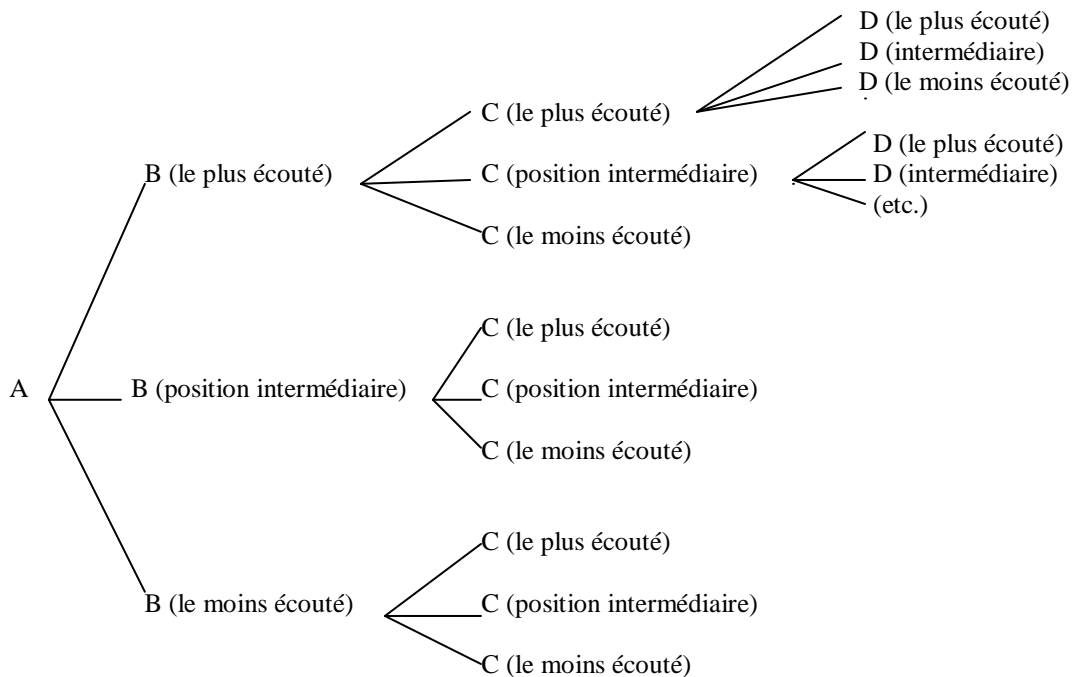
¹⁴ *Ibid.*, p. 29.

¹⁵ Le texte, généré en direct par un programme informatique, est projeté et lu au micro. La diffusion du son étant unidirectionnelle, il faut être placé dans une aire très précisément circonscrite pour entendre ce que le comédien dit à tel ou tel endroit ; si l'on n'est pas dans cette zone, on n'entend rien.

l'arborescence exponentielle du texte où, pour chacun des trois espaces de diffusion, il faut imaginer la combinatoire suivante :

Zone 1

(A,B,C... correspondant à des séquences de texte, qui ont leur pendant (A',B',C'...) en zone 2 et (A'', B'', C''...) en zone 3.)



Dans la version 1.0, il existe en tout et pour tout 120 combinaisons possibles¹⁶ (d'où le titre, *120 times*, qui renvoie également à la taille de la police utilisée sur les panneaux de projection didascaliques). Or, en dépit du nombre conséquent des probabilités d'agencement du texte, Eli Commins notait que la représentation avait finalement tendance à « renouer avec un fonctionnement linéaire ». Une fois l'ordre des séquences établi, les blocs retenus n'ont en effet plus qu'à se succéder selon la combinaison élue. Mais, outre le fait que les acteurs ont à suivre cet ordre sans avoir pu l'anticiper, et qu'ils découvrent à la dernière minute leur part d'intervention (la suppression de l'un des cinq blocs allant de pair avec la mise en retrait de l'un des interprètes¹⁷), l'auteur est loin de renoncer, dans ce second temps de la représentation, à la part d'imprévisibilité qui la caractérisait jusqu'alors.

¹⁶ Chacune des cinq séquences pouvant occuper quatre positions différentes (selon l'ordre de préférence du public), il y a 24 configurations possibles pour chaque texte initialement placé en première position. Ainsi, dans le cas où le texte 1 est choisi en position I, les 24 combinaisons en position IV sont les suivantes : 1+2+3+4 / 1+2+3+5 / 1+2+4+3 / 1+2+4+5 / 1+2+5+3 / 1+2+5+4 / 1+3+2+4 / 1+3+2+5 / 1+3+4+2 / 1+3+4+5 / 1+3+5 +2 / 1+3+5 +4 / 1+4+2+3 / 1+4+2+5 / 1+4+3+2 / 1+4+3+5 / 1+4+5+2 / 1+4+5+3 / 1+5+2+3 / 1+5+2+4 / 1+5+3+2 / 1+5+3+4 / 1+5+4+2 / 1+5+4+3.

¹⁷ Voici, pour chacune des cinq séquences, le personnage qui occupe la place centrale : *L'EFFET PARALYSANT DU FROID* : L'immortel arrière-grand-père ; *LES DANGERS DU RÉCHAUFFEMENT CLIMATIQUE* : Le modérateur ; *LE RISQUE DE LA LÉGERETÉ* : Moi-Même ; *LES EFFETS NOCIFS DU BRUIT* : Autres Moi-Même » ; *LES DEFAILLANCES CRITIQUES DES ORGANES HUMAINS* : Le Cadre Comédien qui joue le Docteur.

Aux blocs dialogués que les acteurs s'appliquent à mettre en jeu, position après position, selon l'ordonnancement général déterminé par le public, Eli Commins choisit en effet de superposer les interventions « muettes » de deux voix didascaliques, dont les propos s'inscrivent sur des panneaux de LED respectivement rouges et vertes. Ces voix dialoguent, s'invectivent, s'adressent au public, donnent des consignes aux acteurs, mais selon un ordre qui, lui, est invariable : la didascalie 1 sera toujours la première affichée, qu'elle intervienne dans la séquence dialoguée en position 1, 2, 3 ou 4. Autrement dit, si les acteurs connaissent à l'avance les dialogues qu'ils ont à porter, ils ne peuvent en revanche jamais précisément savoir, en raison du nombre élevé de possibilités, à quel moment du texte s'inséreront les indications visibles sur les LED, ni comment elles se combineront avec ce qu'ils disent :

Exemple d'une même séquence de dialogue dans deux positions différentes

Dialogue = paroles dites par les acteurs

Didascalies principales et *Didascalies Ansther* = textes lus sur les LED

Exemple position 1

CADRE COMÉDIEN JOUANT LE DOCTEUR (CCJD)

Il va crever de faim, soyez-en tout à fait certain.

Les comédiens disent des mots Je ne sais pas trop C'est à eux de voir J'en appelle aux autorités.

AUTRES MOI-MÊME

Alors pour quelques jours de régime un peu rigoureux, un peu d'attention sévère à son propre corps, on arrête de vivre ? Comme ça ?

CCJD

Oui.

Ils disent baaababaaaabaaaaa

AUTRES MOI-MÊME

Mais je ne peux pas mourir.

Ils font ce qu'ils veulent Ils s'amuse

Exemple position 2

CCJD

Il va crever de faim, soyez-en tout à fait certain.

Je ne suis pas contre Que voulez-vous dire ?

AUTRES MOI-MÊME

Alors pour quelques jours de régime un peu rigoureux, un peu d'attention sévère à son propre corps, on arrête de vivre ? Comme ça ?

Comme ça, oui Non

CCJD

Oui.

AUTRES MOI-MÊME

Mais je ne peux pas mourir.

Finissons-en Elle meurt NE REFAITES JAMAIS ÇA

Proposant une matière textuelle « malléable et transformable »¹⁸, qui aménage des jeux de collision accidentelle entre le dit, le lu et le fait, Eli Commins place les interprètes en état d'alerte constante. Incapables d'anticiper (prévoir leurs actions, construire leurs effets), ils n'ont d'autre solution que de consentir et de s'en remettre au présent – réagir à *ce qui arrive*, répondre d'une manière ou d'une autre à ce qui s'affiche sur les panneaux, en prenant une décision de jeu instantanée.

Quand je l'ai interrogé sur le processus qui l'a conduit à adopter ce dispositif, Eli Commins a fait une analogie intéressante au regard de notre problématique :

¹⁸ Dossier de présentation de *120 times*, p. 9 (document transmis par l'auteur).

« J'avais en tête les images des crash-tests : les voitures qu'on envoie contre un mur avec des capteurs partout pour voir ce qui se passe. On peut développer des modèles théoriques (mathématiques, physiques) pour comprendre et prévoir ce qui peut arriver, mais on n'est jamais certain tant qu'on ne fait pas l'expérience. »

Naturellement, la comparaison a ses limites – qui sont celles du degré de sadisme de l'auteur ! Pour Eli Commins, il ne s'est jamais agi d'envoyer les acteurs « au carton », mais de les conduire à assumer une prise de risque : celle de ne pas pouvoir s'installer dans la répétition, d'être seulement dans l'expérience de l'ici-maintenant, en acceptant les discontinuités et les courts-circuits permanents. Du coup, d'autres sens spécialisés du mot « accident » pourraient être convoqués, qui permettraient de décrire les qualités particulières de présence et de jeu induites par cette conception dramaturgique « d'accidents préparés »¹⁹. Dans son acception grammaticale²⁰ (« toutes les transformations que les mots peuvent subir (genre, nombre, conjugaison etc.) »), picturale (« phénomènes de lumières secondaires », altérés (par ex. : quand la lumière du soleil est filtrée par des nuages) ou artificiels (par ex. : clairs-obscur)), musicale (« variation de tonalité en cours de morceau »), ou encore géologique (« déformation de terrain ou du paysage »), le terme d'*accident*, libéré de toute connotation négative, renvoient alors aux modifications physiques d'un état, aux variations conjoncturelles d'une matière première ou d'un élément d'ensemble, corrélatives à l'exercice de tensions contraires ou à l'intervention de forces extérieures – dans le cas qui nous occupe : le système combinatoire et aléatoire développé par l'auteur.

Risques, accidents, catastrophes : le rapport à l'événement

Quand on se penche sur les textes d'Eli Commins, l'accident au sens d' « événement fortuit » mais fâcheux, voire clairement catastrophique, apparaît cependant comme un moteur narratif de prédilection.

Dans *120 times 1.0*, il est ainsi ponctuellement question de maladies professionnelles, de catastrophes sanitaires, d'accidents de la route, événements morbides auxquels, sur le plateau, font écho les divers dysfonctionnements des LED. Mais en réalité, ce ne sont là que les épiphénomènes d'une attention beaucoup plus générale portée à l'accident et à sa prévention. Comme le laissent présager les titres des cinq séquences cités plus haut, chaque bloc textuel s'articule en effet à une catastrophe au degré de probabilité et de dangerosité variable, mais dont les personnages vont, chaque fois, s'appliquer à se prémunir, en suivant les instructions (souvent dérisoires) de l'un d'entre eux. Ainsi, afin de contrer « LES EFFETS NOCIFS DU BRUIT », Autres moi-même distribue à chaque acteur un casque de baladeur, en leur recommandant de s'enfoncer profondément dans les oreilles les « mousses intra-auriculaires ». Contre « LES DANGERS DU RECHAUFFEMENT CLIMATIQUE », et la montée des eaux subséquente, Le modérateur offre à tout le monde « brassards et bouées ». Pour lutter contre « L'EFFET PARALYSANT DU FROID », ce sont des combinaisons de ski que, sur les conseils de L'immortel Arrière-Grand Père, doivent enfiler les acteurs, tandis qu'à la demande de Moi-Même, ils lestent leurs chevilles et leurs poignées de « poids » qui les préservent du « RISQUE DE LA LEGERETE ». Contre « LES DEFAILLANCES CRITIQUES DES ORGANES HUMAINS », enfin, Le Cadre Comédien qui Joue le Docteur appareille tout le monde

¹⁹ Lors de notre entretien, c'est ainsi qu'Eli Commins a défini son travail de collision entre les deux plans textuels (dit / projeté), « collision dont [il] ne prévoi[t] pas le résultat, mais qu'[il a] très minutieusement programmée en amont et en périphérie de la représentation ». Dans le temps des répétitions, l'auteur a travaillé avec les acteurs sur les deux plans séparément (celui de l'action (les didascalies), et celui des dialogues). S'ils sont « confrontés à l'imprévu », les acteurs ne sont donc pas en situation d'« improvisation » totale.

²⁰ Je m'appuie ici sur certaines des définitions du mot « accident » recensées dans le *Trésor de la Langue Française*.

d'un dispositif portatif de « *monitoring médical : rythme cardiaque, tension artérielle, IRM du cerveau, et deux trois autres trucs, mesurés en temps réel. C'est léger, à peine quatre ou cinq kilos* », précise-t-il.

La question de la contrainte physique, en effet, est d'importance. Suivant l'ordre dans lequel les séquences retenues seront présentées, les acteurs auront à jouer une bonne partie de la représentation lourdement encombrés de leurs accessoires, ou pourront au contraire bénéficier d'un relatif confort. D'ailleurs, pour peu qu'au cours de leur temps de présentation improvisé, les acteurs aient donné aux spectateurs des informations à ce sujet, la volonté de mettre à l'épreuve ou à l'inverse de préserver les interprètes pourra faire partie des facteurs déterminants dans le processus d'élection.

Parmi les diverses contraintes accidentelles qui entrent en jeu dans – et font le jeu de – *120 times 1.0*, l'intervention des accessoires est celle qui relève le plus clairement d'une intention comique : comique de geste (les acteurs se trouvant diversement empêtrés), comique de situation (les solutions proposées n'étant pas toujours à la hauteur des menaces envisagées). Mais il me paraît aussi intéressant de mettre cette proposition en regard de ce que Ulrich Beck analyse, à la suite d'Octavio Paz ou de Paul Virilio²¹, comme condition même de notre modernité industrielle et technologique : la généralisation du risque, la menace angoissante et omniprésente de l'accident.

Dans son essai, le sociologue allemand caractérise en effet notre époque comme étant celle, d'une part, où l'on « n'échang[e] plus seulement des *biens*, mais aussi des *maux* »²² (la logique capitaliste d'appropriation des richesses se doublant, dès lors, d'une logique de répartition des risques), d'autre part, où les dangers, de moins en moins visibles et localisables²³, ne sont pas non plus imputables à un responsable précisément identifiable :

« Chacun est cause et effet à la fois, et personne ne peut donc être cause de quoi que ce soit. Les causes se dissolvent dans l'interchangeabilité générale des acteurs et des circonstances, des réactions et des contre-réactions. »²⁴

Face à cet état de fait, la seule chose que la société contemporaine puisse vraiment faire, c'est s'appliquer à « développer des théories, des expériences, des instruments de mesure », qui permettent de prévoir et d'anticiper les dangers, avec cette conséquence que :

« Dans la société du risque, le passé perd sa fonction déterminante pour le présent. C'est l'avenir qui vient s'y substituer. [...] Aujourd'hui, nous devenons actifs pour éviter, atténuer, prévenir les problèmes et les crises de demain ou d'après-demain – ou justement pour ne rien faire de tout cela »²⁵.

D'un point de vue thématique (la place faite aux dangers) autant que structurel (le dispositif expérimental, l'absence de détermination stable), *120 times 1.0* me semble pour le moins révélateur de ce fonctionnement et de cet état d'esprit *écologique* – à entendre comme

²¹ Voir notamment : Octavio Paz, *Conjonctions et disjonctions*, Paris, Gallimard, 1972. Paul Virilio, *Vitesse et politique : essai de dromologie*, Paris, Éditions Galilée, 1977.

²² Expressions tirées de la préface que rédige Bruno Latour à *La société du risque*, *op.cit.*, p. 7.

²³ « Les dangers deviennent les passagers aveugles de la consommation normale. Ils se déplacent avec le vent et l'eau, sont présents en tout et en chacun, et pénètrent dans tout ce qu'il y a de plus vital – l'air que l'on respire, la nourriture, les vêtements, l'aménagement de nos lieux d'habitation –, toutes les zones protégées du monde moderne, si bien contrôlées d'ordinaire. » (Ulrich Beck, *La société du risque*, *op.cit.*, p.17).

²⁴ *Ibid.*, p. 59.

²⁵ *Ibid.*, respectivement p. 49 et p. 61.

un mode particulier de ce qu'on appelle « postmodernité »²⁶, et non seulement comme un souci de protection de l'environnement. Dans ce cas, si « incrédulité » il y a à l'égard des « grands récits », la question n'est pas d'entretenir un rapport ironique ou ludique aux formes héritées de la tradition, mais de substituer, à l'assurance du sujet rationnel et à la logique de l'action efficace qui lui est associée (domination, maîtrise), un principe de relativité, d'interconnexion et de réversibilité des forces et des positions.

Dans *EUX*, que l'auteur n'a pas mis en scène, mais qu'il a écrit en lien étroit avec le dispositif immersif développé par le collectif CREW²⁷, c'est également une série d'accidents qui s'avère conduire le projet – mais des accidents qui sont, cette fois, de nature perceptive.

Trois stations organisent l'expérience déambulatoire à laquelle, un par un, sont conviés les « visiteurs »²⁸. Dans un premier temps, le spectateur, à qui l'on a remis des écouteurs, est invité à se promener seul, simplement accompagné par la voix qui, depuis le casque, lui raconte son drame (elle est victime d'une épidémie de prosopagnosie²⁹ qui est en train de s'étendre à toute la société) et qui le guide dans sa déambulation. Au gré des indications spatiales que cette voix lui transmet, le spectateur finit par arriver à un endroit où il est accueilli par un homme à la tête bandée, encombré de multiples câbles, et qui l'appareille, pour le dire vite, d'un casque de réalité virtuelle³⁰. Muni de ses lunettes immersives, le spectateur est alors sollicité de différentes manières par l'acteur qui l'accompagne (il le touche, il lui fait toucher des choses ...), expériences réelles qui ne recourent que partiellement les images vidéo que lui donnent à voir les lunettes (où le spectateur voit une main toucher, être touchée...), à moins, justement, que ne s'opère une coïncidence parfaitement artificielle et du coup fortement troublante entre ce que le spectateur voit sur son visiocasque et ce qu'il perçoit physiquement (les interventions de l'acteur étant alors minutieusement synchronisées avec celles de la vidéo)³¹. Ce n'est que dans le dernier temps du parcours que le spectateur adopte enfin une position de « simple » spectateur. Après avoir remis son équipement au visiteur suivant, il est en effet invité à revivre l'expérience de l'extérieur : devenant témoin de la nouvelle immersion (chaque fois singulière), il lui est simultanément offert d'observer, projetées sur un écran, les images filmées en direct par la mini-caméra dont est muni le visiocasque.

Parmi les multiples jeux d'enchâssements et de dédoublements qui structurent tout le dispositif technique, énonciatif et visuel d'*EUX*, il faut encore signaler que, tout au long de la deuxième station, une actrice continue de s'adresser, via des écouteurs, au spectateur, selon un principe qu'Eli Commins qualifie de « montage intuitif ». En effet, en fonction des

²⁶ C'est notamment le parti que prend Peter Sloterdijk dans *La Mobilisation infinie : vers une critique de la cinématique politique*, Paris, C. Bourgois, 2000.

²⁷ [Site du collectif](#).

²⁸ J'emploie ce terme pour traduire celui d'« immersants », employé par Nele Wynants, Kurt Vanhoutte et Philippe Bekaert dans un article qu'ils ont consacré à *EUX*, afin de désigner ceux qui, de fait, ne sont pas simplement des spectateurs (in « Being inside the image », communication donnée lors du *11th Annual International Workshop on Presence*, à Padoue (octobre 2008). Article publié par CLEUP, Cooperativa Libreria Universitaria Padova, et mis en ligne à la rubrique « documents » du site d'Eli Commins).

²⁹ La prosopagnosie est un trouble neurologique énigmatique mais réel, qui désigne la perte partielle ou totale de la faculté de reconnaissance des visages.

³⁰ Il serait plus juste de parler de « réalité augmentée ». En effet, ce ne sont pas des images de synthèse (comme c'est généralement le cas dans les dispositifs de réalité virtuelle), mais des images vidéos que le spectateur voit sur son visiocasque – casque vidéo omnidirectionnel, qui est associé à un capteur de mouvements et équipé d'une mini-caméra, ce qui permet à la régie de monter images vidéos préenregistrées et images prises en direct.

³¹ Par exemple, alors que sur la vidéo, le spectateur suit les déplacements d'un corps qui pourrait être le sien (le parcours est filmé en caméra subjective) à travers les lieux que lui-même a précédemment arpentés en solitaire, et qu'à l'image, il voit quelqu'un se rapprocher et heurter ce fameux corps, l'acteur qui est à ses côtés dans l'espace physique le heurte réellement, dans une parfaite synchronisation.

directions de regard du spectateur (qui lève, baisse, tourne la tête), les images générées ne sont pas les mêmes, mais le texte non plus : la comédienne s'adapte en direct aux mouvements qu'elle observe. À la différence de *120 times*, cependant, les options et les variations textuelles sont réduites : si le dispositif exige de l'actrice des qualités certaines d'attention, de disponibilité et de souplesse, il ne la confronte pas à des situations de jeu à proprement parler risquées. On ne peut en revanche pas en dire autant du spectateur qui, tout au long de l'expérience, non seulement ne sait jamais à quoi à s'attendre, mais encore, ne sait plus sur quoi fonder son jugement, ses repères sensori-moteurs se trouvant déstabilisés, et ses réflexes cognitifs, diversement voire contradictoirement sollicités. Tirailé entre ce qu'il voit, ce qu'il entend et ce qu'il perçoit, pris au jeu des phénomènes de concordance, de collision et de décrochage qui peuvent s'opérer entre ces différents plans, le spectateur se trouve mis en situation de profond trouble perceptif. Confronté à une multiplicité de stimuli non concordants, qui sont autant d'accidents et de mises en déroute de ses processus d'interprétation neurophysiologique, le spectateur, contraint de négocier et de s'adapter en permanence, fait l'expérience d'une temporalité et d'une spatialité gigognes, où se mêlent et tendent à se confondre plusieurs niveaux de réalité : « l'ici-maintenant » de la performance, mais aussi, le « ni ici ni maintenant », l'« ici mais pas maintenant » et le « maintenant mais pas ici »³² qui viennent en creuser la perception.

On peut considérer le goût d'Eli Commins pour l'accident programmé, sa volonté d'organiser les conditions propices au déploiement de l'imprévu, comme le signe d'une quête et d'un idéal : amplifier puis se loger dans ce qui fait le « vivant » d'une représentation théâtrale. En renonçant à une part de ses prérogatives auctoriales, en n'étant plus en position d'autorité, de surplomb et de maîtrise, mais de configuration labile des possibles, l'auteur fait du présent éprouvé, exploré en temps réel par les acteurs et par les spectateurs, l'élément configurant de ses projets³³. Mais, plus largement, il apparaît que c'est le rapport à l'événement, dans l'immédiateté et l'imprévisibilité (catastrophique) de son surgissement, qui définit le véritable centre obsessionnel de son écriture. Dans *120 times 1.0*, la question est de savoir comment on s'y prépare et y réagit, dans *EUX*, comment on y fait face et s'y adapte. Dans les derniers deux projets de l'auteur, *Breaking*, l'enjeu s'avère moins pragmatique : il s'agit de se pencher sur la manière dont on raconte et rend compte de l'inattendu.

Historien de formation, les préoccupations dramaturgiques d'Eli Commins recourent en effet celles, historiographiques, de la construction de l'événement. Rappelant, lors de notre entretien, que « l'événement n'est pas un objet qui existe dans la nature : le début, la fin d'un événement, relèvent toujours d'une décision », l'auteur, qui s'attache à questionner la cohérence et la clôture supposées du récit, explore aussi les configurations variables des voix qui y prennent part. Déjà, dans *120 times 1.0*, le dispositif hypertextuel développé par l'auteur, et le fait qu'il y ait forcément une partie manquante, avaient entre autres enjeux de modéliser et d'explorer la dimension constructiviste du sens :

« Dans un hypertexte, l'événement n'est ni univoque ni linéaire. Il peut exister ou pas suivant le parcours narratif choisi, ou encore se déformer en fonction des choix faits lors de la réception de l'œuvre. Le nouveau rejoint ici l'archaïque,

³² Je traduis ici l'analyse proposée par Nele Wynants, Kurt Vanhoutte et Philippe Bekaert dans l'article précédemment cité (« Being inside the image », *loc.cit.*, p. 158) : « Immersants are thus teleported from the "here and now" », to the "neither here nor now", to the "here but not now" and to the "now but not here" ».

³³ Lors de notre entretien, l'auteur notait ainsi que : « Dans une répétition traditionnelle, il se produit des accidents : on ne sait pas qu'on cherche, on ne sait pas qu'on va trouver, et c'est souvent dans l'inattendu que surgissent les choses les plus intéressantes. Mais c'est un processus diffus ; pour ma part, j'essaie de provoquer et de favoriser les accidents, dans la structure même du texte – ce qui n'empêche pas que les autres accidents – les petits instants de magie – se produisent ! ».

puisque certaines de ces caractéristiques se retrouvent du côté des traditions orales, où les mythes évoluent dans le temps en fonction du degré d'importance ou de détail donné à telle ou telle partie de la narration. »³⁴

Dans *Breaking-Redoubt* et *Breaking-Iran*, Eli Commins va aller au bout de cette intuition. En effet, en réponse à une commande du Centre National des Ecritures du Spectacle qui, poursuivant la réflexion et le geste de Piscator, souhaitait confronter le théâtre au « temps réel » du journal et à « l'actualité du monde »³⁵, l'auteur choisit d'articuler son propos à deux événements immédiatement contemporains de leur mise en forme, en ne s'appuyant que sur les récits qu'ont pu en faire leurs témoins directs et anonymes : les usagers du réseau social Twitter.

Créé en 2006, Twitter est un service de « micro-blogging » – un service de messagerie mondiale, qui permet à tout utilisateur de mettre en ligne, via internet ou sms, des contenus textuels courts (140 signes maximum)³⁶. D'une banalité généralement confondante, les informations échangées sur ce réseau ont, depuis 2008, pris une importance nouvelle, dès lors, d'une part, qu'elles ont doublé un certain nombre d'agences de presse sur la couverture de grands événements (attentats de Bombay, crash de l'Airbus dans l'Hudson...), d'autre part, qu'elles se sont imposées comme une nouvelle arme de mobilisation et de contestation (au point qu'on parle, à propos du mouvement de forte protestation qui a conduit, en avril 2009, la jeunesse moldave dans la rue, de « révolution Twitter »). Très difficilement contrôlable, cette technologie, qui permet de communiquer quasi-instantanément et de transmettre massivement des informations (tant verbales que visuelles), modifie en profondeur le champ journalistique, en usurpant ce qui était l'un de ces domaines réservés : les « breaking news » – ces nouvelles qui interrompent le cours « normal », probable et attendu des choses, et qu'il importe de transmettre urgemment (preuve à l'appui).

Dans *Breaking-Redoubt*, l'auteur a retenu une catastrophe naturelle : l'éruption, les 22 et 23 mars 2009, de l'un des plus grands volcans d'Alaska, le Mont Redoubt. Dans *Breaking-Iran*, c'est d'un soulèvement politique qu'il s'agit : la contestation, au lendemain des élections du 12 juin 2009, de la reconduction au pouvoir de Mahmoud Ahmadinejad. Dans l'un et l'autre cas, c'est le récit *immédiat* de l'actualité qui a intéressé Eli Commins : les paroles que ces événements suscitent chez les gens qui en font l'expérience directe, dans leur quotidien bouleversé ou menacé. Quand je l'ai interrogé sur les raisons qui l'avaient conduit à retenir, parmi les multiples événements ayant pu ponctuer le mois de mars 2009 (où était présenté le premier module de *Breaking*), une catastrophe naturelle, l'auteur a répondu :

« Parce que cela affecte les gens. Je ne pouvais pas prendre un sommet international, parce ce genre d'événement est déjà filtré par les médias traditionnels. J'avais besoin d'un événement qui engage des réactions directes, qui relève du régime du témoin. Cela dit, les catastrophes naturelles ne sont les seules événements possibles. Il peut tout à fait y avoir d'autres types d'événements, pourvu que cela touche directement les gens, dans leur quotidien, que cela les engage à réagir immédiatement : un événement policier (un crime incroyable), un événement politique (pourvu que cela ne soit pas la politique par le haut).

Dans la préface qu'elles rédigent à leur ouvrage, *L'invention de la catastrophe au XVIIIe siècle*³⁷, Anne-Marie Mercier Faivre et Chantal Thomas indiquent que c'était l'une des

³⁴ Extrait de l'entretien avec Eli Commins.

³⁵ Citation extraite de la note d'intention de la Sonde 03#09 : [Chartreuse News Network](#).

³⁶ Ces informations, accessibles à toute personne qui le souhaite, peuvent aussi donner naissance à des réseaux de discussions via des systèmes d'abonnement (pour ce qui est de Twitter : gratuit) au flux de tel ou tel émetteur.

³⁷ *L'invention de la catastrophe au XVIIIe siècle. Du châtime divin au désastre naturel*, Anne-Marie Mercier Faivre et Chantal Thomas (dir.), Genève, Droz, coll. "bibliothèque des Lumières", 2008.

caractéristiques de la presse « catastrophiste » naissante que de mettre en scène la parole des témoins :

« [La presse de type « catastrophiste »] construit l'événement en le nommant et en le qualifiant. [...] Elle met en scène la terreur, donnant la parole aux survivants, fournissant des lettres, des témoignages et des relations : discours qui se croisent, se contredisent, produisent une cacophonie qui peu à peu se résout dans un compte-rendu plus mesuré et maîtrisé. [...] La modernisation de la presse se lit à travers cette construction : la catastrophe est modelée en récit, elle a un commencement, des épisodes (des séquences, que l'on retrouve dans tous les journaux), une fin. [...] Les nouvelles directement liées à l'événement sont parfois accompagnées d'autres qui peuvent prétendre l'éclairer (discours scientifiques, observation de phénomènes similaires mais lointains...) et l'événement déborde alors de ses frontières spatiales et temporelles. »³⁸

On retrouve dans l'usage de Twitter un certain nombre des phénomènes recensés ci-dessus (polyphonie des témoignages, intrication de cadres spatio-temporels hétérogènes), mais avec deux différences majeures : premièrement, il n'y a personne pour orchestrer les voix ; deuxièmement, chacun a accès, via Internet, à une multitude de textes, d'images, de sons, qu'il peut s'approprier et/ou mettre en regard de l'événement dont il témoigne. D'où, une sorte de « devenir-journaliste » généralisé – avec toutes les réserves qu'un tel phénomène engage du point de vue de l'exigence déontologique. Pour ses deux projets *Breaking*, Eli Commins prend le parti de restituer cette immédiateté et cette « multimédialité », tout en faisant, nécessairement, un geste de sélection.

Après s'être inscrit sur des réseaux de discussion Twitter (l'un, basé à Anchorage, ville située à 170 kilomètres du Mont Redoubt, et de ce fait, directement menacée par l'immense nuage de cendres qui, suivant les vents, risquait de déclencher une immense catastrophe sanitaire et technique ; l'autre, à Téhéran), l'auteur construit sa dramaturgie à partir de matériaux exclusivement trouvés sur Internet. Il prélève des images et des liens donnés par les internautes, retient certains des messages postés par les correspondants des réseaux qu'il suit – messages que l'auteur remanie ensuite (pour des raisons poétiques), mais dont il choisit de conserver les pseudonymes originels³⁹. Dans les deux cas, l'intention de l'auteur n'est cependant nullement « catastrophiste » : si les propos retenus peuvent être lourds de résonances tragiques ou pathétiques, c'est l'entrelacement des registres (comment les protagonistes vivent ou se préparent à la catastrophe, mais tout aussi bien, comment ils continuent à être pris par leurs préoccupations ordinaires) qu'Eli Commins choisit de donner à entendre. Par-delà l'onde de choc traumatique propre à l'actualité, l'auteur s'applique à restituer l'événement dans son « épaisseur humaine », c'est-à-dire, à resituer le présent des faits dans la multiplicité des temporalités singulières qui le nourrissent et le débordent – et à ce titre, on peut dire qu'il travaille autant l'histoire par le théâtre que le théâtre en historien⁴⁰.

³⁸ Anne-Marie Mercier Faivre et Chantal Thomas, « Écrire la catastrophe », préface à *L'invention de la catastrophe*, op.cit., p. 19-20.

³⁹ Des centaines de correspondants inscrits sur les réseaux de discussion, Eli Commins n'en a retenu qu'un nombre restreint. Les sept énonciateurs de *Breaking-Redoubt* s'appellent : jmproffit, Myster, phillygoat, rachelweaver, robotkarateman, superwife, valette. Ceux de *Breaking-Iran* : Ahmadi_No, Irelec, OXFORDSGIRL, PERFRECT_FILM_LOVER, PersianKiwi, Yashy

⁴⁰ Dans « Penser et définir l'événement en histoire » (in revue *Terrain* n°38, « Qu'est-ce qu'un événement ? », Paris, mars 2002, pp. 67-78), Arlette Farge montre en effet que l'événement, que les historiens s'accordent peu ou prou à définir comme ce qui marque un tournant, ce qui « saisit le temps » et « donne une tonalité nouvelle au cours de l'histoire », participe d'une temporalité bien plus large que celle, factuelle, de son surgissement. La réception et le sens de l'événement sont indissociables des « sensibilités qui se sont formées avant qu'il ne survienne », des « affects » qu'il provoque ou avec lesquels il entre en résonance, mais aussi, de tous les discours qui vont l'accompagner, à court, moyen ou long terme, et qui contribuent à en créer la mémoire. (Les expressions citées ici extraites de la version électronique de l'article d'Arlette Farge, mis en ligne sur le site de la revue [Terrain](#)).

Pour conclure, je m'attacherai à un dernier aspect de cette question temporelle : la prise en compte et la transposition scénique, dans *Breaking*, du temps réel de l'événement. Pour chacun de ses deux projets, qu'Eli Commins définit comme des « performances documentaires »⁴¹, le protocole est en effet le même. Il s'agit, d'une part, d'ouvrir l'espace-temps du plateau au direct et à l'imprévisibilité de l'actualité (si cela s'avère opportun, le dispositif textuel et scénique tel que l'auteur l'a conçu est suffisamment souple pour pouvoir intégrer, dans le temps effectif de la représentation, les dernières informations mises en ligne concernant l'événement – messages postés sur Twitter, images de webcam...)⁴². D'autre part, de faire de la temporalité des flux d'information, l'étalon et l'objet mêmes de la performance.

Soucieux de prendre en compte « la réalité présente du monde », Eli Commins ne cède en effet pas, pour autant, à la fascination de l'instantanéité : il s'attache au contraire à rendre perceptible la durée de l'événement, non seulement en respectant la chronologie des messages, mais encore, en en restituant le tempo originel, selon un principe de réduction d'échelle. Une fois posé, par exemple, qu'une heure de temps réel équivalait à une minute de plateau⁴³, la performance, réglée sur le défilé des minutes et des heures (projetées, dans leur déroulement accéléré, sur un écran), épouse le rythme d'émission des messages, avec leurs moments d'étirement, leurs temps d'arrêt, mais aussi, les brutales accélérations, les simultanités. S'attachant à spatialiser les voix et à redonner du temps aux « bruits du monde », on pourrait alors avancer que l'espace théâtral devient, provisoirement, un espace de résistance, du moins, de chambre d'écho et de réflexion à ce que Paul Virilio appelle « l'accident des accidents » : la « catastrophe du temps »⁴⁴.

Selon le philosophe, l'idéologie de la vitesse dans laquelle est pris notre monde, la pression de l'urgence, de l'ubiquité et de l'immédiateté auxquelles nous confrontent les technologies de l'information et de la communication, aboutissent en effet à un effroyable rétrécissement du réel et à la perte de la « grandeur nature » – privation qui va de pair avec celle de la liberté de l'homme, de son action et de son rapport au monde. Par-delà cette interprétation quelque peu pessimiste, et qui ne concerne à proprement parler que les projets *Breaking*, je serais plutôt tentée de lire les diverses expériences menées par Eli Commins comme autant de questionnements et de mises à l'épreuve de ce que les Grecs appelaient le *kairos*. Ce temps qui, par opposition au temps mesuré par les horloges et les calendriers (*kronos*), renvoie à un moment singulier, décisif : celui où le destin frappe, mais aussi, où s'offrent des occasions à saisir, où s'ouvrent des brèches dans lesquelles activement s'engouffrer :

« Le mot grec *kairos*, qui peut correspondre au français *moment*, entendu comme « bon moment », « moment opportun », « occasion » [...] désigne une singularité non mathématisable. [...]. Ce qui fait la spécificité du mot grec et engendre son amplitude, c'est qu'il a à l'origine un sens spatial et désigne un point critique de coupure et d'ouverture, comme l'atteste l'adjectif *kairios*, seul présent dans l'*Illiadé*, qui s'applique au défaut d'une cuirasse, point d'articulation ou

⁴¹ « *Breaking* se veut une oeuvre qui relève à la fois de la performance "scénique" et du documentaire. De la performance, parce que le temps réel est au centre. Documentaire, parce que les "personnages" et la dramaturgie sont issus de la réalité. » (extrait de la note d'intention de *Breaking*, site de l'auteur, rubrique « Projets »).

⁴² Je renvoie le lecteur intéressé par le détail technique et scénographique de *Breaking* aux textes de Florence March (« Chartreuse News Network » et « Réinventer le protocole de la fin »), mis en ligne sur le site de l'auteur à la rubrique « Documents ».

⁴³ Cet exemple n'a qu'une valeur indicative.

⁴⁴ Paul Virilio, *Cybermonde, la politique du pire : entretien avec Philippe Petit*, Paris, les Éds. Textuel, 1996, p. 78-79. La définition du temps comme « accident des accidents », que le philosophe dit emprunter à Aristote (mais sans être certain de la référence), est en réalité attribuée à Épicure (d'après les témoignages de Sextus Empiricus et Aetios, cités par Maurice Solovine (in *Épicure, Doctrine et maximes*, Paris, Hermann, 1965, p. 142à et Marcel Conche (in *Épicure, Lettres et maximes*, Paris, réed. PUF, 1987, p. 172).

d'assemblage (IV, 185 ; XI, 439 ; VIII, 326), et à la suture osseuse d'un crâne (VIII, 184), tous lieux où un trait peut pénétrer de manière fatale et décider du destin. Ainsi Euripide parle-t-il d'un homme « frappé au *kairos* » (*Andromaque*, 1120). [...].

Kairos au sens usuel renvoie à l'ouverture d'un discontinu dans un continuum, à la trouée du temps dans l'espace ou du temps temporel dans le temps spatialisé : moment de crise dans le vocabulaire médical, entrelacs ou concours de circonstances en politique et en histoire, il dit l'à-propos (donc la (juste) mesure, la brièveté, le tact, la convenance) et l'occasion (donc l'avantage, le profit, le danger), tout moment décisif qu'il s'agit, de manière plus ou moins normative ou esthétique, de saisir au passage, voire par les cheveux comme en témoignent les figurations du *kairos* sous les traits d'un jeune homme chauve ou rasé par-derrière, mais avec un long toupet par-devant. C'est ainsi que, chez Pindare, le *kairos* désigne les mots, à la fois bien décochés et bien tissés, qui touchent leur but (*Néméennes*, 1, 18 ; *Pythiques*, 9, 78). »⁴⁵

Dans ce cas (optimiste), l'intérêt thématique pour la catastrophe et la recherche théâtrale sur l'accident qui traversent les divers projets d'Eli Commins ne témoigneraient que d'un élan vital : solliciter la capacité de réaction, entretenir un rapport performatif au monde et au sens.

Pour citer ce document :

Julie Sermon, «Entre combinatoire et catastrophe(s) : les dramaturgies accidentées d'Eli Commins.», *Agôn* [En ligne], Dossiers, N°2 : L'accident, mis à jour le : 16/12/2009, URL : <http://w7.ens-lsh.fr/agon/index.php?id=985>.

⁴⁵ Paragraphe « II. Kairos » de l'article « MOMENT » rédigé par Françoise Balibar, Philippe Büttgen et Barbara Cassin in *Vocabulaire européen des Philosophies* (dir. Barbara Cassin), Paris, Seuil, Robert, 2004, p. 814-815.